

日本映画学会

第15回大会 プログラム

2019年12月7日（土） 10:10 開始

京都大学大学院人間・環境学研究科棟地階大会議室

（〒606-8501 京都府京都市左京区吉田二本松町）

（アクセスサイトURL: <http://www.h.kyoto-u.ac.jp/access/>

http://www.kyoto-u.ac.jp/ja/access/campus/yoshida/map6r_ys.html)

タイムテーブル

9:50 受付開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

10:10-10:15	開会の辞 松田英男（京都大学、開催校責任者）
10:15-10:50	セッション A（10:15-12:10） 座長：佐藤元状（慶應義塾大学法学部教授） (A1) 『アナ、3 分』における歴史叙述のための批判的手法について 後藤 慧（一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程）
10:55-11:30	(A2) 『狼火は上海に揚る』の誕生までに——日本占領下の上海における日中映画協力の進め方 朱 芸綺（東京大学教養教育高度化機構リベラルアーツ・プログラム特任研員）
11:35-12:10	(A3) 共同製作における腹話術——『特集ドラマ バーニング』の再文脈化 藤城孝輔（岡山理科大学 教育講師）
12:10-13:20	総会（12:10-12:30）名嘉山リサ（和光大学表現学部准教授） 昼休憩（12:30-13:20）
13:20-13:55	セッション B（13:20-15:15） 座長：大石和久（北海学園大学人文学部教授） (B1) 『あつい壁』の向こう側——ハンセン病者による映画製作 今井 瞳良（京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程）
14:00-14:35	(B2) たばこを吸えない男性と吸う女性——小津安二郎映画に見る戦後の喫煙と女性との関係 正清 健介（一橋大学大学院言語社会研究科 博士研究員）
14:40-15:15	(B3) 1920 年代における映画シナリオライティングマニュアルの分析 溝渕久美子（同朋大学他非常勤講師）
15:20-17:10	シンポジウム『成瀬巳喜男とメロドラマ』 司会進行：北村匡平（東京工業大学リベラルアーツ研究教育院 准教授） パネリスト：発表順 河野真理江（青山学院大学非常勤講師）「成瀬巳喜男と 30 年代〈メロドラマ〉映画——ジャンルの中の作家」 羽鳥隆英（新潟大学特任助教）「成瀬巳喜男と新国劇——『桃中軒雲右衛門』試論」 北村匡平（東京工業大学准教授）「成瀬巳喜男の演出／演技論——メロドラマ女優としての高峰秀子」 スザンネ・シェアマン（明治大学教授）「成瀬巳喜男研究におけるメロドラマの概念」
17:20-18:20	講演「映画、不純さの可能性について」 諏訪敦彦（映画監督、東京藝術大学大学院映像研究科教授） （講演者のプロフィールはプログラム最終頁をご覧ください。）
18:20	閉会の辞 杉野健太郎（信州大学、会長）
18:30-20:30	懇親会 京都大学楽友会館レストラン近衛 Latin（ラタン）（Tel：075-762-0100） 懇親会費 4,500 円（ http://www.kyoto-u.ac.jp/ja/rakuyu/ ）

発表概要

<セッション A>

座長 佐藤 元状（慶応義塾大学法学部教授）

10:15—10:50(A1)

●『アナ、3分』における歴史叙述のための批判的手法について

後藤 慧（ごとう さとし、一橋大学大学院言語社会研究科 博士課程）

本発表が着目するのは、ビクトル・エリセ監督の『アナ、3分』(2011)という短編映画である。『アナ、3分』は、東日本大震災をうけ、河瀬直美監督の呼びかけに賛同した21人の監督が制作した、それぞれ3分11秒からなる短編映画集『3.11 A Sense Of Home Films』(2011)のなかの1作品である。この映画では、ソポクレスの『アンティゴネ』上演前の楽屋において、かつて『ミツバチのささやき』(1973)で主演したアナ・トレントが、東日本大震災についての所見をビデオチャットによる配信を交えて語る。

エリセが監督した映画のほとんどは、歴史的出来事を背景にもっている。比較的著名なのは、初期の2つの長編作品『ミツバチのささやき』と『エル・スール』(1983)である。これらのフィクション作品については、スペイン内戦やフランコ政権の爪痕といったスペイン現代史のアレゴリーとして読み解く先行研究がある。たとえば、ポール・ジュリアン・スミスは、『ミツバチのささやき』が「家族をスペイン史のアレゴリーとして用いることで」、「現実には致命的な影響を持っていた政治を誤って人格化するという危険を冒してしまっており」、「歴史からの避難所としての家族」という問題が『エル・スール』で反復される、と批判している。

だが、中短編が連なるエリセの後期作品群について、歴史叙述の方法を論じた先行研究に乏しい。そもそも、公開される機会が少ない中短編作品は一般に研究対象とされにくい。加えて、ドキュメンタリーの趣向をもった作品が増え、従来のアレゴリー的分析視点を適用できなくなったことが、後期作品群が紐解かれずにいる主要な原因だろう。エリセの後期作品群における歴史叙述の手法を探るためには、新たな視座が要請される。

『アナ、3分』では、動画における映像と音の使用法について、他のエリセ作品では聞かれない、台詞による直接的な問題提起が行われる。「ビデオは全部見た。初日も、2日目のも、3日目のも」というのがアナの最初の台詞である。この台詞の引用元であるアラン・レネ監督の『ヒロシマ・モナムール』(1959)では、それに対して「君は何も見えていない」という応答がなされる。『アナ、3分』にもこの応答が隠されているとみなしてよいだろう。アナが以前にPC(パーソナルコンピュータ)でみた震災についての数多くの動画は、ニュース映像を、「よい雰囲気ではしゃぎの言葉」や「ビデオクリップのような音楽」で包んだものであったという。彼女は、それらは「痛みを感じないですませる」効果をもたらすと批判する。このような説話の水準からすれば、『アナ、3分』におけるPCのビデオチャットを使った構成は、たんなる皮肉のようだ。しかし本発表は、この映画の映像と音の水準が、歴史的出来事を映画化する際の批判的意識のもとで、いかに独特な効果を織りなすかを探る。とくに考察したいのは、映画の終盤にかけての映像と音の効果が、観客が違和感を覚えるにすぎなかったPCの画面を、「死者がみている状態」として認識させる点だ。

まず、この映画では、最後にアナが立ち上がるまで、楽屋の化粧鏡を背に座ったアナが語るバーストショットと、PCのビデオチャットに反映された同構図のショットの切り返しが続く。その際、背景にぼやけた丸い光として光量が大量に映る。主要

な光量は、化粧鏡の周りを囲んだいくつかの電球による。その他、桶に入った水などに光が反射し、不自然なほど多くの光量が映る。これらの光量がPC画面に同構図で反映されるとき、不自然さが増幅される。PC画面に映るものからは、奥行きに乏しい平坦な印象を受ける。加えて、色温度が高いので、PC画面では青白いアナの顔の周囲を青白い光量が取り巻いているように見える。

その後、観客がPC画面をみることで生じた違和感の変化には、2つの段階的な契機があると考えられる。①沈黙が、観客の想像力を誘発して、PC画面に映っていたものについて意味を与える段階である。アナは語りの最後で、「死者が私たちをみているのを感じる。沈黙の問いかけを」と言う。その後、実際に5秒ほど無音の時間が生じる。アナはPC画面と対面している状況なので、死者がそこからみていると観客は想像できる。②送り火を想起させる蠟燭の光と、あの世との媒介者を想起させる台本と音楽が、PC画面に映っていたものについて観客により説明を与える段階である。『アンティゴネ』の台本の横で、桶の水に浮かんだ蠟燭に、アナの手が火をつけていくさまが映り、アンドレイ・タルコフスキー監督の『サクリファイス』(1986)で使用された尺八風の音楽が流れる。

結論をいえば、歴史的出来事を映画化するための土台として、この映画は、過去の映像を音も使って再びモンタージュする手法の微妙なさじ加減について、観客への効果の観点から実験していると考ええる。

10:55—11:30(A2)

●『狼火は上海に揚る』の誕生までに——日本占領下の上海における日中映画協力の進め方

朱 芸綺（しゅ げいき、東京大学教養教育高度化機構リベラルアーツ・プログラム 特任研究員）

1942年1月、汪兆銘政府が対英米宣戦布告をしたことに対して、日本側が対華新政策を持って応じ、租界還付・治外法権撤廃を行なった路線に変更した。映画業界に関しても、日本軍部の支援で中国上海に設立された「中華電影股份有限公司」(1939年6月27日創立。以下「中影」)を、「中華聯合製片股份有限公司」(1942年4月10日創立。以下「中聯」)及び「上海影院股份有限公司」と合併・改組させ、1943年5月12日に「中華電影聯合股份有限公司」(以下「華影」)として再発足させた。これによって、「華影」は、華中・華南の製作と配給を一元化し、上海での興行面も合理化することになった。一方、日本国内の映画界は、太平洋戦争が起こる前からすでに臨戦体制に巻き込まれ、製作本数の削減と企業統合・再編が求められていた。その結果の一つとして、1942年1月に、日本国内の映画製作会社は松竹、東宝、大映の三社体制が確立した。戦局の転機がもたらした政策の転換によって、日中の「同甘共苦」の精神を昂揚しようとする動きが推進された。1943年前後、「中影」、「中聯」及び「華影」(三社とも川喜多長政と張善琨が中核となって経営していたため、まとめて「中華電影」と呼ぶ)は日本の映画三社から合作の申し入れをそれぞれ対応したが、最終的に実現させたのは大映との『狼火は上海に揚る』(中国語題『春江遺恨』)一作であった。本発表では、日中双方の史料に基づき、三社の合作企画の遂行過程を整理した上で、実際の共同製作の現場における日中映画人のあり様を明らかにし、いわゆる日中合作の実態を考察したい。

「中華電影」に関する研究は、香港や日本、アメリカにいる研究者は比較的早い段階から、その日中映画史における位置付けの書き直しを目指し、史料の収集整理を中心とする研究活動を行なっている。中国大陆のほうは、日本と深く関わっていたからだけではなく、国民党政権と複雑に絡んでいたことも原因の一つと考えられ、主流の中国映画史のグレーゾーンとして、これまでの研究では忌避されてきたが、2010年前後から、ようやくイデオロギーから離れる本格的な研究が始まり、「中華電影」関連会社の基礎データの整理が行われ、これまでの日中映画史に欠如した部分が補完されてきた。しかし、個々の映画作品に対する、緻密な分析はまだ不十分であろう。

一方、作品『狼火は上海に揚る』に関しては、占領下の上海で製作された唯一の日中合作映画として日中双方の研究者にも注目されている。「中華電影」の機関誌「新映壇」などの資料と映像に基づき、製作過程における日中間の水面下のせ

めざ合いを解明する研究、または映像と脚本を緻密に対照するテキスト分析が行われ、上海映画人が巧妙に行った非協力的な抵抗の「仮説」を裏付けたが、戦時日中間の映画合作が実現に至る前段階、とりわけ映像化されなかった東宝と松竹の合作案についての考察はまだ展開されていない。さらに、かつて「孤島期」(第二次上海事変から太平洋戦争勃発まで)の上海で使われた「借古諷今」の製作手法がほぼ不可能になったこの時期に、映画に挿入されている古典演劇(京劇)など既成の文芸作品についての分析も、十分であるとは言い難い。

国策のための劇映画製作にほぼ無関心であった「中華電影」が、太平洋戦争勃発後、合作映画による国策宣伝という役回りが不可避免的に負わせると自覚しながら、日中間の複雑な政治情勢に直接取材しようとする現代劇の企画案を戦略的に回避し、これまで製作経験を積み重ねてきた解釈余地のある時代劇案を選択した。そして、露骨な「借古諷今」はできなくなったが、京劇の有名な古典演目を挿入したり、登場人物に歴史人物を連想させる役名を付けたりなど中国国内に共有されている文化的文脈を巧妙に利用し、日本側主導の合作とはいえ、ある程度能動的な行動を取っていた。

一方、日本側が「大東亜共栄」という思想が終始しているのは戦時中のゆえやむを得ないことであろう。しかし、衣笠貞之助監督、溝口健二監督、そして稲垣浩監督をはじめ、内地にしながら占領下の相手国に対して想像力がいささか乏しかった日本側の映画人が、いざ現地に向かってみると、想像と現実が乖離していることが知らされた。そこから、国策に少し距離を置き、ある程度の譲歩と理解を示そうと努力する姿勢が現場の仕事ぶりからも窺える。

戦時下の日中合作の経験は失敗であろう、成功であろう、戦後直ちに香港と日本の合作映画製作、後に中国大陆と日本の映画交流事業にも結びついた。双方の力関係が変化するなか、技術提携を中心となる人的交流は今に至るまで続いている。

11:35—12:10(A3)

● 共同製作における腹話術——『特集ドラマ バーニング』の再文脈化

藤城孝輔 (ふじき こうすけ、岡山理科大学 教育講師)

日本放送協会(NHK)はテレビやラジオの公共放送局として知られるが、これまでに数多くの国際共同映画製作を手がけてきた。特に注目すべきは日本以外のアジア諸国との共同製作事業である。映画の100周年を記念して1995年に設立され、2011年まで継続した「NHK アジア・フィルム・フェスティバル」は、「映画制作を通じ互いの文化を理解しあうと共に、アジアの映像文化の振興、発展に寄与する事」を目的に掲げ、2009年までに29本の共同映画製作に取り組んだ(NHK)。1999年の第3回NHKアジア・フィルム・フェスティバルに際して製作されたイ・チャンドン監督の『ペパーミント・キャンディー』(1999年)は日韓両国で劇場公開された共同製作映画としては初の作品である(DeBoer)。2018年、NHKは同じくイ監督による村上春樹の短編小説「納屋を焼く」(1983年)の映画化作品を韓国を舞台に共同製作した。同作は2018年5月にカンヌ映画祭および韓国で公開された後、日本では2019年2月に『バーニング 劇場版』という邦題で劇場公開された。

本発表では『バーニング 劇場版』の日本劇場公開に先立つ2018年12月にNHKで放送された『特集ドラマ バーニング』を取り上げる。劇場公開用に製作した自社の国際共同製作映画をNHKが国内公開前にテレビ放映向けに再編集を施してテレビドラマとして放送した例は過去にも見られる。しかし、本作は148分から94分への大幅な短縮、『劇場版 バーニング』DVDおよびブルーレイに収録された日本語吹き替え版とは異なるドラマ版独自の吹き替え翻訳および吹き替えキャストिंगにおいて異彩を放っている。ドラマ版では、映画化に際して原作から改変されたヒロインの失踪後から主人公による殺人に至るまでの展開を大幅に割愛することによって、村上春樹の短編小説により忠実に作り変えようとする意図が窺える。このことにより、山根由美恵はドラマ版『バーニング』を「原作の世界観を壊さないドラマ」と評している(『世界文学』としての『バーニング』)。また、ドラマ版の中で劇場版の結末を明かさないことにより、約3か月後に公開される劇場版の興行収入への影響を最小限に留める狙いがあったとも考えられる。

ここでは映画の吹き替え翻訳を「文化的腹話術(cultural ventriloquism)」に見立てて字幕翻訳と対比させたアンティア・アシャイトを援用し、ドラマ版『バーニング』における再編集および日本語吹き替えを文化的腹話術の実例の一つとして把握する。文化的腹話術とは、外国映画という他者の体裁を演じつつも実際には音声の差し替えによって外国語の他者性や文化間の差異を覆い隠し、翻訳を行う側の文化や価値観、社会的文脈に順応させる吹き替え翻訳の性質を言い表す表現である。この点に照らすと、ドラマ版『バーニング』は現代韓国の社会的文脈に合わせて村上の原作を換骨奪胎したイ・チャンドンの映画を日本の視聴者を意識して再び日本国内の文脈に引き戻す試みであったと考えられる。村上の「納屋を焼く」により忠実なストーリー展開への再編集は、人気作家である村上の原作との関係をより明確にする効果があると解釈できる。また DVD/ブルーレイ版の吹き替えとは異なり、専門の声優ではなく、柄本時生や高梨臨といった俳優を起用した点も、俳優の日本国内での知名度を前提としている。特に、ドラマ版でベン(スティーヴン・ユアン)の声を吹き替えた萩原聖人は、韓国のテレビドラマ『冬のソナタ』(2000 年)が 2003 年から 2004 年にかけて NHK で放映された際に主人公ジュンサンの声を務めて以来ペ・ヨンジュンの日本語吹き替えを繰り返し担当しており、2000 年代の日本の韓流ブームに貢献した人物の一人である。これらの例を見ても、ドラマ版はイ・チャンドンの映画を村上の人気や韓流ブームといった日本における既知の文脈に位置づけるものであることがわかる。本発表では劇場版とドラマ版における編集と吹き替え翻訳の内容の比較検討を通し、ドラマ版が行う文化的腹話術が、NHK がアジア圏での共同映画製作を積極的に展開し始めた当初に挙げた目的の一つである異文化間の相互理解には逆行するものであることを示したい。そして北朝鮮との国境の町を舞台とする本作における中心的な主題である不可視の他者に対する不信や無関心を、ドラマ版が劇場版とは異なる形で表現していることを明らかにする。

<セッション B>

座長 大石和久(北海学園大学人文学部教授)

13:20—13:55(B1)

●『あつい壁』の向こう側——ハンセン病者による映画製作

今井 瞳良(いまい つぶら、京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程)

本発表は、ハンセン病者が製作にかかわった劇映画『あつい壁』(中山節夫監督、1970 年)を取り上げる。『あつい壁』は、藤野豊『「いのち」の近代史』(かもがわ出版、2001 年)などで部分的に言及されているが、視聴が困難であることと、資料的な制約からほとんど研究されていない。これまでハンセン病映画の研究は、在宅のハンセン病者のもとに赴いて、収容へと従事した医師・小川正子の手記の映画化である『小島の春』(豊田四郎監督、1940 年)に集中している。公開時にはキネマ旬報ベストテンの第 1 位に選出されるなど、高い評価を得ていた『小島の春』だが、歴史学が中心となって展開されてきたハンセン病研究では、ハンセン病の隔離政策を肯定する国策映画として批判されている。例えば、藤野は『「いのち」の近代史』で「絶対的隔離が最善策であることを理解させるための国策映画である(225 頁)」と批判している。映画研究では藤井仁子「可視と不可視のポリティクス」(『UP』第 31 巻第 11-12 号、第 32 巻第 1-4 号、2002-2003 年)が『小島の春』の分析を行い、病状の進行とともに身体が変形していくことでその症候が可視化されるハンセン病と、映像によって対象を可視化する映画との関係を問題にしている。ハンセン病は病状が見た目に現れるため、映像によって病者の身体が映し出されると、その差異がはっきりと可視化されてしまう。その中で、『小島の春』は病者の姿を見せないことによって、逆説的に観客にハンセン病者を悲惨なものとして想像させる手法を取っていると論じている。藤井はこの病者の身体を不可視化する表現が、隔離政策の沿ったものであり、歴史学と同様に『小島の春』を国策映画として批判している。『小島の春』以後のハンセン病映画については、文学研究者荒井裕樹の「文学にみる障害者像」(『ノーマライゼーション 障害者の福祉』第 24

巻、2004 年)や社会学者森幹夫の『証言・ハンセン病』(現代書館、2001 年)などで一部が言及され、ハンセン病者の表現が差別を助長するものと批判されている。

『小島の春』以降に製作されたハンセン病映画が重要なのは、当事者であるハンセン病者が映画製作に影響を与えていることである。『ここに泉あり』(今井正監督 1955 年)における描写に対して全日本ハンセン氏病患者協議会(全患協)がプロデューサーの市川喜一と岩崎昶に抗議したが、問題とされたシーンがカットされることはなかった。その後に製作された『砂の器』(野村芳太郎監督、1974 年)では、全患協と製作会社の話し合いによって、映画の最後に「ハンセン氏病は、医学の進歩により特效薬もあり、現在では完全に回復し、社会復帰は続いている。それを拒むものは、まだまだ根強く残っている非科学的な偏見と差別のみであり、戦前に発症した本浦千代吉のよう日本中どこにもいない」という字幕が入れられた。この事実を踏まえて、北浦寛之「ハンセン病経験者の映画体験」(『日本映画学会第 5 回例会プロシーディングス』、日本映画学会、2016 年、<http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/proceedings-reikai-5.pdf>)では、『ここに泉あり』の失敗が『砂の器』での話し合いにつながり、映画製作に影響を与えたと指摘されている。

本発表では、熊本のハンセン病療養所菊池恵楓園の自治会が保管している『あつい壁』に関する資料と全国で開催された上映会に関する資料を参照することによって、『あつい壁』の製作と受容の過程を明らかにする。製作においては、脚本の検討会が療養所内で開催されるほか、宣伝に使用されたハンセン病者の顔写真について話し合いがもたれるなど、ハンセン病者の意見は尊重された。しかし、受容の過程において『あつい壁』は熊本で製作された「地方映画」や差別を描いた映画として脚光をあびることによって、ハンセン病者のかかわりが隠ぺいされていたことを明らかにしたい。

14:00—14:35(B2)

● たばこを吸えない男性と吸う女性——小津安二郎映画に見る戦後の喫煙と女性の関係

正清 健介(まさきよ けんすけ、一橋大学大学院言語社会研究科 博士研究員)

1949 年、日本専売公社が発足し、翌年にはたばこの割当配給制度が廃止され、完全自由販売となる。こうした販売形態の変化に伴い、たばこの消費量は著しく増大する。たばこは、戦前、専売制の下、国家の財政を支える課税対象商品として広く製造・販売が行われたが、終戦後、占領期を経て消費の拡大に伴いその産業は急成長を遂げた。このような時代背景を反映してか、当時の日本映画には喫煙シーンが散見される。戦後風俗に無関心だったとされる小津安二郎の映画も例外ではない。戦後の小津の 15 作品すべてにおいて、喫煙シーンを確認することができる。蓮實重彦(2018)は、映画におけるたばこの機能には①劇的な演出効果、②風俗表現、③審美的な煙の表現の 3 つがあると指摘する。本発表は、この 3 機能を準拠枠として、戦後の小津映画においてたばこがどのような機能を持っているかを考察するものである。その目的は、たばこの物語上の機能のみならず小津によってデフォルメされながらも残存する当時の喫煙と女性の関係を読解することである。

まず、たばこが①劇的な演出効果を持つシーンとして『早春』(1956)の青木(高橋貞二)の喫煙シーンを参照する。青木がたばこに火をつけようとするものの、突然青木にとって不意の出来事が起こることで、青木は火をつける手を止め、喫煙は中止となってしまう。この「喫煙の未遂」ともいべき事態は、『宗方姉妹』(1950)の宏(上原謙)、『東京物語』(1953)の幸一(山村聰)、『東京暮色』(1957)の義平(藤原釜足)、『浮草』(1959)の駒十郎(中村鴈治郎)の喫煙シーンにも見られ、いずれにおいてもたばこは不意の出来事に対する男性の驚き、あるいは憤りを表す小道具として現れている。だが、このような機能を持つたばこは何も小津作品に限って認められるものではない。黒澤明『生きものの記録』(1955)の原田(志村喬)や溝口健二『夜の女たち』(1948)の栗山(永田光男)の喫煙シーンでも同様の事態が確認できる。たばこは「喫煙の未遂」という事態によって男性の驚きや憤慨を表す機能を持つ小道具として小津作品のみならず当時の日本映画において常用されていたと推察される。そこで本発表が着目したいのは、②風俗表現としての機能である。

専売公社が制作した 1949 年～1964 年までのたばこの広告ポスターを参照すると、1956 年までの殆どのポスターにおいて女性はたばこを贈答する女性として描かれ、喫煙の主体ではない。女性の喫煙をよしとしないタブー規範は明治期に形成されるが(藤田和美 2011)、特に戦後のこの時期は女性の喫煙は、性労働と結びつくことと相まって、「嫌悪的な性的イメージ」を形成していた。しかし、1957 年、ポスターに「たばこは動くアクセサリ」というキャッチコピーと共に女性の喫煙が描かれるようになる。同ポスターのモデルは全て司葉子、香川京子といった 1930 年代生まれの若手スターであった。そして、数は少ないものの「働く女性」の喫煙が描かれるのもこの時期である。山崎明子(2011)はこの時期「女性の喫煙のファッション化」が推し進められたとするが、これは専売公社による女性客獲得のためのイメージ戦略の何ものでもない。

注目すべきは、この専売公社によるイメージ戦略の 5 年も前に小津が『お茶漬の味』(1952)でファッショナブルな「働く女性」に喫煙させているという事実である。それは、銀座で洋装店を切り盛りするアヤ(淡島千景)の喫煙シーンである。このアヤに見られる喫煙女性像は、明らかに 1957 年以降、専売公社が戦略的に作り上げた女性像を先取りするものであると同時に、昭和モダニズムの延長線上にある当時の喫煙と女性の関係をデフォルメされた形であれ示すものである。『夜の女たち』と同じ 1948 年公開の『風の中の牝雞』では、前者の「大和田房子(田中絹代)」の名に似た「小野田房子(文谷千代子)」という性労働者が現れる。だがその喫煙シーンはない。小津はくたばこを吹かす「売春婦」ではなく、くたばこを吹かす女性」という現実を目を向けた。それは、『長屋紳士録』のおたね、『早春』のしげ、『お早よう』の加代子といった性労働とは無縁の「働く女性」達である。

小津の描く日常は、これまで「不自然さ」(蓮實 2003)や「詩化された日常生活」(David Bordwell 1988)といった言葉で形式化されたフィクショナルな側面にスポットが当てられてきた。だが、『麦秋』(1951)の封切り時、映画批評家清水千代太が「これは日本の現代生活のドキュメンタリーとさえも云える位の、刻明な写実の描きかたである」と評していたように、小津映画にはデフォルメされながらも当時を伝えるリアリスティックな側面があることもまた確かである。

14:40—15:15(B3)

●1920 年代における映画シナリオライティングマニュアルの分析

溝淵久美子 (みぞぶち くみこ、同朋大学他 非常勤講師)

本発表では、1920 年代末までに出版された映画シナリオライティングのマニュアル本の分析を通して、映画シナリオという観点からいかに日本で映画理論が構築・啓蒙され、映画の「受け手」がいかに「作り手」として映画産業に統合されていく可能性があったのかということを考えていきたい。

日本における映画シナリオの一般公募は、日本映画産業の草創期である明治末に、映画産業に新しい物語のアイデアをもたらすために行われた。その最初期のものは 1909 年(明治 42 年)の吉沢商店の考案部によるものであった(Joanne Bernardi, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, 2001.)。同時期(1907～1914 年)のアメリカでも、アマチュアシナリオライターに門戸が開かれた「シナリオフィーバー」が起こった。物語映画の構造の発展に大きく寄与し、サイレント映画のシナリオのフォーマットが出来上がったことで、シナリオライティングの技法が変容していったという(David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, 1985.)。その後は映画産業のみならず、官公庁や新聞社、企業などによってもその目的に応じた映画シナリオの公募が行われ、戦時下においては国民の動員の手段としても機能することになった(溝淵久美子「物語の動員」、『Juncture 超域的日本文化研究』第 3 号、2012 年、114-124 頁。同「懸賞というメディア・イベント—大阪毎日新聞社『トーキー 大日本帝国史』の脚本コンクールをめぐって」、『映画研究』第 7 号、2012 年、22-39 頁。同「戦時下の映画脚本の懸賞と動員—第 1 回「国民映画脚本募集」と小糸のぶをめぐって」、『Juncture 超域的日本文化研究』第 5 号、2014 年、80-91 頁)。

シナリオ一般公募への応募は、本来映画の受け手であるはずの層が映画製作を行う事例としてとらえることができるだろう。これと同様のものに、アマチュア映画界の存在がある。その代表的な位置付けにあるパターベビー倶楽部では、地方都市を含めた都市部の富裕層の知識階級の男性たちが自らカメラを持ち、現像し、上映を行っていた(後藤一樹「趣味」と「闘争」：1920-30年代のアマチュア映画の公共性」、『人間と社会の探究』78号、慶應義塾大学大学院社会学研究科、2014年、109-137頁)。一方、映画シナリオの執筆は、そうしたアマチュア映画とは異なる回路によって、人々が映画製作に関わる手段であった。映画シナリオ執筆には、そのための高価な機材やネットワークを必要とはしなかったため、都市部の富裕層の男性に限定されることはなかった(これが戦時下における「動員」で大きな意味を持つことになる)。また、記録映画や実験映画の製作が中心であったアマチュア映画とは対比的に、映画シナリオの執筆はその最初期から商業映画の劇映画がその中核を占めており、映画産業への入口としても機能した。

こうした人々の一般公募へのシナリオ執筆を支えたものが、1920年代を通して出版されていたシナリオライティングのマニュアル本である。『活動写真界』第4号に掲載された吉沢商店のシナリオ公募の選評において、佐藤紅緑が応募者が映画に対する基本的な知識を欠いていることを指摘して以降、帰山教正『活動写真劇の創作と撮影法』(正光社、1921年)、出口競『映画脚本の書き方』(正光社、1924年)、オウステイン・レスカアボラ『映画芸術研究』(聚芳閣、1924年)、寺川信『映画及映画劇』(大阪毎日新聞社、1925年)、武田晃『映画十二講』(素人社、1925年)、小林定美『最新映画脚本の書方』(映画脚本出版部、1926年)、川添利基『映画劇筋と脚本の書き方』(事業之日本社出版部、1926年)、小路玉一『活動写真の知識』(誠文堂書店、1927年)、藤本鷗谷『映画劇々作家映画俳優を望む人々のために』(駿南社、1927年)、武田晃『映画脚本論』(原始社、1928年)、玉文社編集部編『新文章精講』(玉文社、1928年)、『文芸創作講座』第9-10号(文芸春秋社、1929年)などが出版された。また、『映画往来』や『映画科学研究』のような雑誌に、執筆の手本として海外の映画シナリオやライティング指南に関する文章の翻訳が掲載されることもあった。これらのマニュアルでは、脚本の構造や構成といったシナリオ執筆のスキルに関わる話題ではなく、映画と他のメディアとの違いという「映画の本質論」や「日本において理想的な映画とは何か?」といったことを理解させるところから出発したため、国内外の映画理論が啓蒙される場となった。また、これらのシナリオライティングのマニュアル本の多くが商業映画の脚本家志望者の育成を目的としており、そのため現実には商業映画として映画化不可能である題材や内容を挙げ、注意を促していた。それは主に、①映画産業内部の制作システムや慣例にかかわるもの、②検閲にかかわるものであった。つまり、映画シナリオのライティングマニュアルは、単に「シナリオ」という形式やスキルを映画産業外の人々に伝達する媒体だっただけでなく、人々を「日本映画」というシステムに統合しようとする媒体であったとも言えるだろう。

17:20-18:20 講演「映画、不純さの可能性について」

●講演者、諏訪敦彦(すわのぶひろ)氏 プロフィール

映画監督。東京藝術大学大学院映像研究科教授。東京造形大学在学中に山本政志、長崎俊一らのインディペンデント映画の制作にかかわる。卒業後、テレビドキュメンタリーの演出を経て、97年に「2/デュオ」を発表し、ロッテルダム国際映画祭最優秀アジア映画賞、バンクーバー国際映画祭国際批評家連盟賞受賞受賞。「M/OTHER」でカンヌ国際映画祭国際批評家連盟賞受賞。その他の主な作品に「H/Story」「パリ・ジュテーム」(オムニバス)「不完全なふたり」(ロカルノ国際映画祭審査員特別賞)「ユキとニナ」など。主にフランスを制作の拠点とする。完成された脚本を用いない独特の手法で知られる。2018年ジャン・ピエール・レオー主演の新作「ライオンは今夜死ぬ」が公開された。また、小中学生の子どもたちへ映画制作を教えるワークショップ「こども映画教室」などの講師を務める。2020年1月に新作「風の電話」の公開が控えている。

日本映画学会

会長 杉野健太郎

大会運営委員長 吉村いづみ、運営委員 塚田幸光 佐藤元状

開催校責任者：松田英男

事務局 北海学園大学人文学部 大石和久研究室内 〒062-8605 札幌市豊平区旭町4-1-40

事務局分室 和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内 〒195-8585 東京都町田市金井町2-1-60番地

事務局メールアドレス japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>